

Streichquartett Nr. 2

op. 17 (1915–1917)

Béla Bartók
(1881–1945)

I.

Moderato. (♩ = 60 - 56)

Violino I. *p*

Violino II. *p sempre tenuto*

Viola. *p sempre tenuto*

Violoncello. *p*

1

2

sempre
sempre
sempre

sempre

sempre

sempre

poco allargando (♩ = 130)

a tempo ♩ = 63

f molto dim. *p*
f molto dim. *p* = *pp*
f molto dim. *p*
f molto dim. *p*

3

p
p

pp *leggiere*
pp *leggiere*
pp *leggiere*

4

cresc.
pp cresc.
pp cresc.
mp espr.
p

♩ = 56
mp
mp
mf espr.

5

mf *mp molto espr.*
mf *mp molto espr.*
mf *mp* *espr.*
mp

molto cresc. *f appassionato*
molto cresc. *f appassionato*
molto cresc. *f appassionato*
molto cresc. *f appassionato*

Vorwort

Die früheste und treffendste Beschreibung der epochalen Neuartigkeit von Bartóks Kammermusik findet sich 1918, nach der Uraufführung des *Streichquartetts Nr. 2*, in der Budapester Zeitschrift *Nyugat*. Autor des Berichtes war jener Musiker, den Bartók für die Beurteilung seiner Werke als den kompetentesten anerkannte: Zoltán Kodály. Der Artikel zeugt in der Tat von Kodálys außerordentlichem Scharfblick: Bartóks „neue Werke sind, zusammen mit weiteren Zeichen, bedeutende Symptome dafür, dass die Form, durch andersartige Bestrebungen der vergangenen Musikepoche in den Hintergrund gedrängt, nun zu neuem Leben erweckt wurde. / Die Form in höchster Potenz manifestiert sich in der Zusammengehörigkeit einzelner Sätze innerhalb eines mehrsätzigen, zyklischen Werkes. In Epochen, wo vom Musiker nicht mehr als abwechslungsreiche Folgen angenehmer Sätze verlangt wurden, war der unbeirrbar Instinkt gewisser alter Meister doch im Stande, Einheit in zyklischen Werken durch Homogenität des Musikmaterials und Koordinierung der Charaktere zu schaffen. Als sich die Musik bis zu Beethoven vertiefte, wurde diese Einheit zur Forderung. Kein anderer konnte allerdings das Ganze eines großangelegten Werkes zugleich so konzipieren, wie Beethoven es tat. Nach ihm, mit dem Verfall des rein-musikalischen Gefühls, versuchte man diese Einheit durch andere, eher äußerliche Mittel aufrecht zu erhalten. / Die Formgebung Bartóks scheint jener der alten Meister näher zu stehen. [...] In der Abfolge seiner Sätze werden nämlich keine einzelnen Stimmungsbilder gereiht: Es wird das kontinuierliche Bild eines einzigen, einheitlichen seelischen Prozesses, einer Entwicklung gemalt. Das ganze Werk wirkt, zwar rein musikalisch geformt, durch die Unmittelbarkeit des Erlebnisses.“

In diesem verhältnismäßig frühen Artikel fällt auf den ersten Blick eine wichtige, von der späteren Literatur oft wiederholte Feststellung auf. Sie betrifft den Beethovenschen Charakter in Bartóks Formgebung: eine sich über das ganze Werk erstreckende musikalische Dramaturgie, wie sie in den späten Streichquartetten von Beethoven zu finden ist – der Bogen der emotionalen Entwicklung umfasst das gesamte Werk. Dieser Einfluss Beethovens kann in sämtlichen Streichquartetten Bartóks beobachtet werden. Jedes der sechs Quartette verkörpert jedoch eine in sich geschlossene Welt. Keines dieser Werke ist in Konstruktion und Aussage mit einem anderen innerhalb der Gattung identisch oder ähnlich.

Dieses Phänomen zeigt sich allein schon in der auffallendsten Eigenschaft des Aufbaus: in der Zahl der Sätze. Das *Streichquartett Nr. 1* op. 7 ist

A legkorábbi és legtalálhatóbb leírás Bartók kamarazenéjének korszakalkotó újszerűségéről a budapesti *Nyugat* folyóirat 1918-as évfolyamában, a 2. *vonósnyégyes* ősbemutatója alkalmából látott napvilágot. Írója az a muzsikusként volt, akit Bartók, műveinek megítélésében, a legilletékesebbnek tartott: Kodály Zoltán. E cikk valóban rendkívüli éleslátásról tanúskodik: „[...] újabb munkái jelentős szimptomák, más jelekkel együtt azt sejtetik, hogy a forma, mely a lezajlott zenei korszak másféle törekvései mellett háttérbe szorult, új életre készül kelni. / Forma, legmagasabb hatványon: a többszörös, ciklikus művek darabjainak összefüggése. A régi mesterek biztos ösztöne már olyan időkben is tudott egységet teremteni a sorozatos művekbe (a zenei anyag homogenitásával, a karakter egybehangolásával), mikor még nem kívántak tőlük mást, mint kellemes zenék változatos fűzérét. Mire a zene Beethovenig mélyült, ez az egység követelménnyé vált. Egész nagy műveket egyszerre koncipiálni senki annyira nem tudott, mint ő. Utána, a tisztán zenei érzés gyengülésével, más, inkább külső eszközökkel próbálták az egységet fenntartani. / Bartók formaépítése a régi mesterekéhez áll közelebb. [...] Az egymást követő tételek nem különböző hangulatok képét adják, hanem egyetlen egységes lelki folyamatnak, fejlődésnek folytatódó rajzát, az egész mű, bár zeneileg tökéletesen megformált, az élmény közvetlenségével hat.”

Ami e korai megállapításban szembevetünk s amit a későbbi Bartók-irodalom számtalanszor megismétel majd: Bartók fejlődésének beethoveni jellege, az érzelmi fejlődésnek a teljes művekre kiterjedő zenei dramaturgiája. Ez a mű teljes felépítését meghatározó érzelmi ív, a kései nagy Beethoven-kvartettek sajátossága, a magyar mesternek valamennyi idevágó művére kiterjed. A hat kvartett: hat individuuum; két azonos formájú kompozíció sincs köztük.

Ez az utóbb említett jelenség már a tételek számában is megmutatkozik. Az *1. vonósnyégyes*, op. 7, három tétel: lassú nyitótétel (Lento) – szonátaformájú gyors tétel – rögtönzésszerű bevezetés (Introduzione) és gyors finale (Allegro vivace). A szintén háromtételű *2. vonósnyégyes*, op. 17, mintha visszafordítaná az előbbi mű drámai folyamatát: Moderato – gyors scherzo (Allegro molto capriccioso) és lassú zárótétel (Lento). A *3. vonósnyégyesben* a háromtételűségnek egy további lehetséges formája valósul meg. Két, egymást hangulatilag egyensúlyban tartó rész után az első tétel variált-rövidített visszatérése kerekíti le a formát. E visszatérés végén terjedelmes coda hangzik fel, mely a második tétel motívikájából formálódik. A teljes művet

Preface

The earliest and most appropriate account of the epoch-making novelty of Bartók's chamber music appeared in 1918 in the literary journal *Nyugat* on the occasion of the world première of *String Quartet No. 2*. It was written by the man thought to be the most authoritative in assessing Bartók and his music: Zoltán Kodály. His article is highly perceptive indeed: '[...] his latest works are significant symptoms, and together with other indications they suggest that the form that was overshadowed by other efforts of the previous musical period is about to be given a new lease of life. / It is form raised to the highest power: an interconnected sequence of the pieces of multi-movement, cyclical works. The keen instinct of the old masters led them to create unity in serial works (through the homogeneity of the musical material, by fine-tuning the characters) at a time when no more was required of them than to produce a varied string of pleasant music. By the time music reached its Beethovenian dimensions, this unity had become a prerequisite. Nobody was better able to conceive entire large-scale works than he. When he was gone and that purely musical feeling waned, unity was maintained largely by external means. / In terms of formal construction Bartók has more in common with the old masters [...] The successive movements not only render images of different moods, but continuously chart the course of one consistent mental process or development; and the entire work, while being perfectly shaped musically, has the effect of a direct experience.'

What is striking in this early observation – and what the Bartók literature would repeat many times over – is the Beethovenian character of Bartók's development, the musical dramaturgy of the emotional evolution that spans entire works. The emotional arch that determines the entire construction of a work – typical of Beethoven's grand-scale late quartets – is present in all of Bartók's string quartets. The six quartets are six individuals: no two are alike.

This phenomenon is also evident in the number of movements. *String Quartet No. 1* op. 7 has three movements: a slow opening movement (Lento) followed by a sonata-form fast movement and an improvisation-like Introduction to a quick finale (Allegro vivace). The similarly three-movement *String Quartet No. 2* op. 17 is a reversal of the dramatic process of the First: Moderato, a swift scherzo (Allegro molto capriccioso) and a slow final movement (Lento). *String Quartet No. 3* accomplishes another possible version of the three-movement form. After two atmospherically equiposed movements, a shortened variation on the first movement returns to round off the form. The movement finishes with a lengthy coda drawing on motivic

Préface

La première et la plus pertinente description du caractère inédit du répertoire de musique de chambre de Bartók paraît en 1918 dans la revue littéraire de Budapest *Nyugat* après la création du *Quatuor à cordes No. 2*. L'auteur de cet article n'est autre que Zoltán Kodály, musicien considéré par Bartók comme le plus compétent pour juger de ses œuvres. Kodály fait effectivement preuve d'une clairvoyance exceptionnelle: «Les nouvelles œuvres de Bartók, entre autres indices, sont les symptômes significatifs de la renaissance de la forme reléguée au second plan sous la pression de courants divergents de l'époque musicale passée. / La forme, dans son ultime puissance, se manifeste par le lien rattachant certaines parties au sein d'une œuvre cyclique en plusieurs mouvements. En des temps où la composition de suites chamarrées de mouvements plaisants était la seule exigence imposée au musicien, l'instinct imperturbable de certains anciens maîtres a tout de même réussi à créer l'unité des œuvres cycliques par l'homogénéité du matériel musical et la coordination des caractères. La musique ne cessant de gagner en profondeur avant Beethoven, cette unité est devenue un véritable pré-requis. Toutefois, aucun autre compositeur n'a jamais été capable de concevoir une œuvre d'envergure comme l'a fait Beethoven. Après lui, avec l'effondrement du sentiment purement musical, certains ont tenté de maintenir cette unité, par d'autres moyens, généralement extérieurs. / La forme adoptée par Bartók semble plus proche de celle des anciens maîtres. [...] En effet, la suite de ses mouvements n'est pas un enchaînement de morceaux d'ambiance mais plutôt l'image continue d'un processus psychique unique et cohérent, d'une évolution. Malgré sa forme purement musicale, l'ensemble de l'œuvre impressionne par l'immédiateté de l'expérience.»

De cet article écrit relativement tôt, il ressort aussitôt une constatation majeure, qui sera souvent reprise par la suite dans la littérature. Elle porte sur le caractère beethovénien de la forme de Bartók: une dramaturgie musicale qui s'étend sur l'ensemble de l'œuvre. Ainsi, à l'instar des quatuors à cordes tardifs de Beethoven, la progression émotionnelle embrasse l'ensemble de l'œuvre. Cette influence de Beethoven se retrouve dans tous les quatuors à cordes de Bartók. Chacun des six quatuors incarne néanmoins un monde clos. Aucune de ces œuvres n'est identique ni similaire à une autre du même genre, tant dans l'agencement que dans le message.

Ce phénomène se manifeste déjà dans la caractéristique la plus frappante de la construction: le nombre des mouvements. Le *Quatuor à cordes No. 1* op. 7 se compose de trois mouvements: un mouvement initial lent (*Lento*),